

Le travail et l'invention artistiques: Les figures de l'incertitude

Author(s): Pierre-Michel Menger

Source: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, Vol. 52 (1998), pp. 165-174

Published by: [Societe Belge de Musicologie](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3686922>

Accessed: 05-10-2015 14:17 UTC

REFERENCES

Linked references are available on JSTOR for this article:

http://www.jstor.org/stable/3686922?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents

You may need to log in to JSTOR to access the linked references.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Societe Belge de Musicologie is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*.

<http://www.jstor.org>

LE TRAVAIL ET L'INVENTION ARTISTIQUES

LES FIGURES DE L'INCERTITUDE

PIERRE-MICHEL MENGER

(Paris)

L'invention en art, même quand elle est fondée sur une théorie bien établie, comporte toujours nécessairement une part d'irrationalité : le choix des figures, de leur disposition, certains refus également ne peuvent être dictés par des considérations exclusivement logiques. Il est néanmoins extrêmement difficile de savoir à partir de quel moment est rompu un équilibre, qui semble absolument nécessaire, entre catégories rationnelles et irrationnelles.

Célestin Deliège, « Variables historiques
du concept de recherche musicale » ⁽¹⁾

Peut-on analyser l'engagement dans la vie d'artiste et l'exercice d'une profession artistique dans les termes habituels de l'analyse du travail et des métiers ? Une objection de principe est très fréquemment soulevée : l'engagement dans un métier artistique ne se mesurerait jamais à l'aune des motivations qui peuvent valoir pour tout autre profession, qu'il s'agisse de gains monétaires, de satisfactions psychiques, de considérations de prestige ou de goût du risque.

L'objection peut être fondée sur une simple tautologie, soit que le choix de la vie d'artiste obéisse à un 'appel' irrésistible qui constitue en propres termes la vocation, soit qu'il n'y ait qu'illusion du libre choix et que l'individu soit en réalité déterminé par ses caractéristiques biographiques (ses origines, les investissements familiaux, les chances inégales de cultiver et d'encourager une disposition précocement inculquée).

L'autre contenu possible de l'objection est plus profond, et tire parti de la nature inventive et créatrice de l'activité artistique. Si celle-ci peut avoir un sens source de fascination et de désir, c'est celui de s'écarter de la routine des tâches aisément maîtrisables et répétitives, peu exaltantes certes, mais aussi peu risquées, car prévisibles dans leurs résultats. Mais cet écart constitue une épreuve. L'issue est incertaine : de qui dépend la réussite ? La réponse est toujours double : de l'artiste lui-même, et de ceux vers qui va l'œuvre une fois achevée. Réduire la question de l'incertaine réussite à celle de la communication plus ou moins aboutie entre l'artiste et un public (celui de ses contemporains, autant que faire se peut), c'est déjà perdre l'essentiel et aller tout droit à

⁽¹⁾ in T. Machover (éd.), *Quoi ? Quand ? Comment ? La recherche musicale* (Paris, Bourgois et IRCAM, 1985), p. 41.

l'antinomie source de tous les stéréotypes : la vérité de l'art est dans un acte solitaire, indifférent aux attentes du public/l'artiste ne peut pas ignorer le monde de ses contemporains, même s'il ne peut pas deviner leurs attentes avec certitude.

Tous les paradoxes ont été inventés pour résoudre cette antinomie et le plus célèbre d'entre eux consiste à trouver dans la pureté solipsiste d'une intention de création absolument indifférente au succès la meilleure garantie du succès, par une sorte de ruse de la raison, ou de principe évangélique de récompense de la vertu fondé sur l'inversion de tous les schémas prévisibles (les premiers seront les derniers, les moins cyniques seront les plus célèbres). Autrement dit, le succès s'obtient d'autant plus aisément qu'on ne l'a pas cherché, ou, dans une prescription plus impérative, il n'advient qu'à la condition qu'on ne l'ait pas cherché. Il suffit d'assortir l'impératif d'une condition de délai pour inventer un schéma de justice compensatrice : les succès les plus rapides sont les plus éphémères, et, inversement, la consécration sera d'autant plus durable et ample qu'elle aura tardé.

On trouve là le principe de l'injonction paradoxale mis en évidence par Bateson et Watzlawick (*e.g.* ordonner à quelqu'un ou se commander à soi-même d'être spontané ou naturel, ou de cesser d'être timide ou de vaincre ses insomnies, a toutes les chances d'échouer, c'est-à-dire d'aboutir au résultat inverse). Elster tient de même pour irrationnel de chercher à obtenir par la volonté ce qui ne peut être obtenu qu'involontairement, comme un effet dérivé, 'essentiellement secondaire', de l'action :

il est très gratifiant de s'adonner avec succès à [la création d'une œuvre d'art], et le résultat peut être très impressionnant, mais seulement et essentiellement en tant qu'effet secondaire. L'artiste échoue s'il est détourné de son véritable but par les pseudo-buts de la réalisation personnelle ou de l'impression faite sur autrui ⁽²⁾.

L'objection présentée sous ces deux espèces, si elle permet d'éviter l'écueil de l'utilitarisme, a le double défaut d'ériger en norme générale la fatalité sociale (le comportement est déterminé) ou l'intérêt au désintéressement (le choix se fait en s'appliquant à ne pas raisonner en termes de choix volontaire et rationnel) et d'ignorer toute dynamique des comportements et tout ce que l'individu apprend dans le cours même de son travail, notamment sur les règles du jeu qui, dans l'art comme ailleurs, peut orienter la réussite professionnelle. Le moyen de surmonter la difficulté sans négliger la portée de l'objection réside dans la conciliation de deux principes structurants de l'activité artistique : l'individualisme et l'incertitude.

La professionnalisation par le marché est la forme d'organisation des activités artistiques à laquelle l'individualisme créateur doit d'avoir triomphé, mais elle fait aussi jouer à plein le mécanisme du risque dans le choix et l'exercice de métiers où ceux qui se sentent appelés sont infiniment plus nombreux que les élus. Cette solidarité de l'individualisme et du risque de l'engagement professionnel est l'une des caractéristiques remarquables qui valent aux métiers artistiques une situation particulière dans les

⁽²⁾ J. Elster, *Le laboureur et ses enfants*, trad. française (Paris, Éditions de Minuit, 1986), p. 60.

théories des sciences sociales, en sociologie comme en économie, en ce qu'elle oblige à raisonner en termes probabilistes ⁽³⁾. Le double intérêt d'une analyse probabiliste du choix professionnel est en effet de conserver au travail artistique sa dimension d'incertitude et de décrire les systèmes de professionnalisation artistique comme des modes de gestion de l'incertitude.

L'ambivalence des situations d'incertitude

Il est un type d'incertitude qui appartient à l'essence même des satisfactions procurées par l'exercice d'une activité artistique, dès lors que celle-ci offre tous les bénéfices psychiques d'un travail faiblement ou nullement routinier. Dans une analyse très suggestive, Stinchcombe (1968) classe les structures d'activité selon le degré de variabilité des facteurs qui déterminent directement leurs propriétés constitutives : la stabilité ou l'instabilité d'un marché de produits industriels détermine, par exemple, les propriétés du système d'organisation du travail exigé pour adapter en permanence la production aux conditions changeantes de l'environnement. L'issue d'une activité est incertaine lorsqu'elle est le produit de la « forte variance des variables causales affectant le résultat de l'action », de « l'imprévisibilité de la valeur que prendra la variable causale directement influente » et d'« une relation de causalité insécable entre cette variable et le résultat » ⁽⁴⁾. En caractérisant les facteurs déterminants par leur variance, on peut dès lors échelonner les activités sur un axe allant des plus standardisées et répétitives aux moins routinières, selon que la variance des déterminants de l'action est faible ou forte.

Les travaux de création artistique ou de recherche scientifique comptent parmi les entreprises humaines les plus faiblement routinières et dont l'issue est très imparfaitement prévisible. D'où, observe Stinchcombe, le recours si fréquent aux superstitions, aux pratiques divinatoires ou à la magie, supposées forcer la chance et réduire l'incertitude. Les valeurs de l'inspiration, du don, du génie, de l'intuition, de la créativité ont la même fonction, elles sont simplement plus acceptables dans des univers d'action culturellement sophistiqués comme les arts ou la création intellectuelle, et elles ont le mérite de fixer sur la personne et sur ses qualités intrinsèques cette foi en des pouvoirs magiques et surnaturels de contrôle de l'incertitude.

C'est avec la célébration de ces valeurs et l'invention d'une religion de l'art qu'a triomphé, à l'ère romantique, l'individualisme artistique, entendu à la fois comme le principe et le résultat de la concurrence entre les artistes dans leur recherche systématique de l'originalité esthétique, et comme le produit de la conception, alors très répandue dans toute la philosophie idéaliste allemande ⁽⁵⁾, selon laquelle l'artiste est l'individu par excellence, la personne accomplie dans l'essence de son humanité. Mais

⁽³⁾ P.-M. Menger, « Est-il rationnel de travailler pour s'épanouir ? », in L.-A. Gérard-Varet, J.-C. Passeron (éd.), *Le modèle et l'enquête* (Paris, Éditions de l'EHESS, 1995).

⁽⁴⁾ A.L. Stinchcombe, *Constructing Social Theories* (University of Chicago Press, 1968), p. 263.

⁽⁵⁾ J. Habermas, *Le discours philosophique de la modernité*, trad. française (Paris, Gallimard, 1988).

c'est une chose de voir dans les attributs quasi divins dont l'idéologie romantique achève de parer le créateur autant de conjurations de l'incertitude, c'est une autre analyse que de faire de l'accomplissement individuel dans une activité créatrice un idéal qu'une société juste rendrait accessible à tous, dès lors que l'individu par excellence qu'est l'artiste n'est qu'une figure asymptotique d'une possible transformation de l'organisation du travail où chacun accéderait à cette vérité ultime de soi. Car dans ce dernier cas, la possibilité de l'échec est ignorée, et avec elle, tout ce qui, dans le cours de l'activité et, plus largement, dans la carrière d'un artiste, fait du travail créateur une entreprise ardue, inquiète, parcourue par le doute sur la valeur du résultat, incertaine de son avenir, même lorsque le succès est là. Si le travail artistique est pétri d'incertitude, c'est que le créateur n'est jamais assuré de parvenir à parvenir au terme de son entreprise et d'y parvenir conformément à ce qu'il espérait faire. L'incertitude n'est pas uniquement extérieure au travail créateur, elle ne concerne pas simplement la réaction du public face à l'œuvre achevée (qu'il s'agisse du public des pairs ou des professionnels, ou du public anonyme des amateurs et des consommateurs), mais elle est logée au cœur même de l'acte créateur, et c'est là ce qui a toujours valu à l'art de figurer parmi les modèles de l'action humaine la plus haute, depuis Aristote jusqu'à Hannah Arendt et au-delà. C'est bien l'épreuve de l'incertitude qui donne son épaisseur d'humanité et ses satisfactions les plus hautes au travail créateur. Pourquoi ?

Comme le montre une analyse très pénétrante de Hirschman, moins les activités sont routinières et utilitaires, plus l'incertitude qui pèse sur leur accomplissement place l'individu dans une situation ambivalente : il y a la tension et la difficulté inhérentes à un effort et à une activité dont les chances de succès sont partiellement ou totalement imprévisibles, mais cette tension anxiogène trouve sa compensation dans les moments exaltants où l'individu entrevoit le résultat et en a une jouissance anticipée, ce qui lui permet d'acquérir fugitivement, puis de consolider la conviction qu'il peut réussir. Tout le cours de l'activité créatrice est ainsi jalonné par cette inquiétude tendue, et soutenu par l'anticipation du résultat espéré.

Il y a beaucoup d'activités, comme celles d'un ingénieur dans un laboratoire de recherche, d'un compositeur musical ou d'un militant pour une réforme politique, dont on ne peut escompter le résultat avec certitude. [...] La question se pose de savoir pourquoi entreprendre effectivement ces activités au succès si parfaitement incertain. D'autant plus qu'elles ne sont pas toujours agréables en elles-mêmes et que certaines sont, en fait, très ardues ou extrêmement dangereuses. [...] Si l'on se place du point de vue de l'action utilitaire, l'action non utilitaire tient forcément du mystère. Mais j'ai à proposer une explication qui tente au moins d'en appeler à la rationalité : ces activités non utilitaires dont l'issue reste si incertaine sont étrangement caractérisées par une certaine fusion (et confusion) entre la recherche et le but. Selon la pensée économique traditionnelle, un individu reçoit un bénéfice essentiellement lorsqu'il atteint le but de la consommation, c'est-à-dire au cours de l'acte qui consiste à consommer un bien ou à jouir de son usage ou de sa possession. Mais, comme nous sommes dotés d'une imagination vivace, les choses sont en fait plus compliquées. Quand nous sommes sûrs qu'un bien désiré sera à nous ou qu'un événement souhaité se réalisera [...], nous vivons l'expérience, agréable en elle-même, de 'savourer à l'avance' cet événement futur. [...] Quand le but est lointain et l'aboutissement tout à fait problématique, il peut se

produire quelque chose qui ressemble fort à cette jouissance : qui cherche la vérité (ou la beauté) acquiert souvent la conviction, si fugitive soit-elle, de l'avoir atteinte ou touchée du doigt [...].

C'est cette expérience de savourer à l'avance qui équivaut à la fusion de la recherche et du but dont j'ai parlé plus haut. Ce phénomène aide à comprendre l'existence et l'importance des activités non utilitaires. Comme s'il s'agissait de compenser l'incertitude quant à l'issue et le fait que la tâche est ardue ou périlleuse, l'effort de recherche prend la couleur de l'objectif et procure ainsi une expérience très supérieure aux sensations agréables ou 'stimulantes' que j'ai évoquées auparavant. En dépit de son caractère fréquemment douloureux, cet effort a une qualité exaltante et enivrante bien connue ⁽⁶⁾.

C'est, remarque encore Hirschman, dans ce type d'expérience que le sujet peut atteindre le sentiment si fort de l'accomplissement de soi et de l'autonomie personnelle, non point par clôture solipsiste mais par un travail de démultiplication de soi. L'activité de création ne serait pas si profondément stimulante et désirable si l'individu n'apprenait pas, progressivement, à travers les possibles qu'il invente et les choix qu'il fait, à se connaître lui-même, et à se découvrir un et multiple. C'est la ressource du travail imaginaire que d'inventer et d'expérimenter à partir de soi comme être multiple, que le sentiment dominant soit celui de la liberté et de la maîtrise consciente de la décision créatrice ou celui de l'urgence et de la fureur, ou plus probablement, l'enchaînement ou l'alternance des deux catégories d'états mentaux.

Gardons-nous pourtant de réduire, même ainsi, le comportement de l'artiste, qui n'est pas univoque ni monolithique et qui doit varier avec les situations d'action : les activités non routinières ont cette propriété combien recherchée d'être hautement formatrices, d'apprendre sans cesse des choses nouvelles à qui les accomplit. Mais il serait absurde de ne pas graduer cette dimension de renouvellement formateur : nul ne pourrait travailler à réinventer sans cesse tous les aspects essentiels de son activité. Le travail artistique serait impossible si, non seulement dans les formes de création traditionnelles ou conservatrices, dans toutes les activités artistiques de collaboration et les emplois de moindre prestige, mais jusque dans les formes les plus individuelles et les plus libres d'invention créatrice, des conventions et des routines n'étaient pas là pour permettre la réalisation et l'existence sociale de l'œuvre. Car sans conventions, sans règles d'interaction, sans procédures plus ou moins stabilisées de division des tâches et d'ajustement mutuel des attentes et des significations échangées, sans routines, nulle coopération n'est possible entre tous ceux qui doivent concourir à la production, à la diffusion, à la consommation, à l'évaluation et à la conservation des œuvres ⁽⁷⁾.

D'où le caractère composite du travail artistique, fait de défis et d'inventions, mais aussi d'appuis sur des solutions déjà mises à l'épreuve antérieurement, et la diversité des comportements qui peut en résulter selon le dosage qui est fait, délibérément ou non,

⁽⁶⁾ A.O. Hirschman, *Vers une économie politique élargie* (Paris, Éditions de Minuit, 1986), p. 97-9.

⁽⁷⁾ H.S. Becker, *Les mondes de l'art*, trad. française (Paris, Flammarion, 1988) ; A.L. Strauss, *La trame de la négociation*, trad. française (Paris, L'Harmattan, 1992).

entre les éléments éprouvés et les recherches nouvelles. La multiplicité des manières d'un artiste, ou la variété des phases de son travail, qui le conduisent à alterner des œuvres exploratoires et des œuvres plus attendues et plus conformes à son image publique, ou le changement brusque et durable, ou même le dédoublement de l'artiste entre plusieurs identités habillées de noms et de pseudonymes différents, constituent autant de formes d'individualisation situées au long d'un axe dont les deux extrémités seraient la pure exploitation d'une formule de création entièrement analysable et reproductible d'une œuvre à l'autre, et, à l'autre pôle, le changement constant, rebelle à toute stabilisation reconnaissable d'une manière personnelle et donc à toute prévision.

S'il faut donc bien se garder de toute idéalisation du risque créateur, il reste que le prestige même et la force de séduction des métiers artistiques sont mesurés au degré d'imprévisibilité du résultat et du succès.

Le travail artistique créateur, un idéal accessible à tous ?

La conception qui fait de la création artistique et intellectuelle l'incarnation la plus haute de l'activité non utilitaire et la forme par excellence du travail libre et épanouissant avait été avancée par Marx, mais celui-ci en soustrayait tout ce qui peut être incertitude et inquiétude quant au résultat et à la chance de réussir, comme l'a bien souligné Elster⁽⁸⁾. La création artistique occupe en effet une position exceptionnelle dans les premiers écrits de Marx et notamment dans les *Manuscrits parisiens* de 1844, où est élaborée non point une esthétique spécifique, mais une esthétique générale de la praxis : Marx fait de l'activité artistique l'aune de toute critique du travail salarié. Le travail artistique est conçu comme le modèle du travail non aliéné, de l'activité concrète par laquelle le sujet extériorise et objective les forces qui font l'essence de son humanité, et s'accomplit ainsi dans la plénitude de sa liberté. Marx se situe ici dans une tradition qu'on peut, avec Taylor⁽⁹⁾, faire remonter à Herder, avec pour jalons immédiatement pré-marxiens Hegel, la philosophie romantique de Schelling et Feuerbach, et prolonger, comme le fait Habermas⁽¹⁰⁾, jusqu'à la postérité contemporaine des travaux de philosophie critique d'inspiration marxiste, depuis les écrits sur l'art des auteurs de l'École de Francfort jusqu'aux thèses de H. Arendt⁽¹¹⁾ sur le travail humain.

Le cœur de la conception marxienne peut se résumer ainsi. Chaque individu est réputé disposer de talents suffisamment nombreux et variés pour pouvoir devenir créateur. Ces talents sont également répartis et existent en puissance chez chaque individu, mais les occasions de les mettre en œuvre sont diversement accessibles. Car seuls les obstacles dressés par la division du travail, dans la société capitaliste marchande, inter-

(8) J. Elster, *Marx. Une interprétation analytique*, trad. française (Paris, PUF, 1989).

(9) C. Taylor, *Hegel* (Cambridge University Press, 1975).

(10) J. Habermas, *op. cit.*

(11) H. Arendt, *Condition de l'homme moderne*, trad. française (Paris, Calmann-Lévy, 1961); cf. aussi E. Freidson, « L'analyse sociologique des professions artistiques », *Revue française de sociologie*, vol. 27 (1986), p. 431-43.

disent à chacun de déployer ses talents. Il n'y a pas non plus d'incertitude sur les chances d'atteindre son but, de réaliser un travail créatif conforme à son désir : l'expression réussie de ses talents est une manifestation de la nature de l'individu, tel est le sens de la comparaison qui conduit Marx à écrire que « Milton a écrit le *Paradise Lost* pour la même raison qu'un ver à soie produit de la soie ». Une bonne organisation sociale doit permettre à chacun de disposer de tout l'horizon de son existence pour exprimer ses talents et s'accomplir dans un travail autonome, indivis.

L'une des implications radicales de la conception marxienne de l'épanouissement de soi dans le travail créateur est, avec l'abolition de la division du travail, la suppression des relations d'échange dans lesquelles le travail est ramené à une grandeur calculable et aliénable. L'idéal dessiné par Marx est celui d'une communauté de créateurs, qu'aucune relation de concurrence ne trouble dans leur activité. Comme le remarque Elster, qui, dans son livre sur Marx ⁽¹²⁾, a magistralement discuté de tels postulats et les incohérences logiques auxquelles ils aboutissent, un tel modèle de comportement suppose que le travailleur-créateur soit indifférent à une quelconque appréciation des résultats de son travail par autrui, afin que soient écartés les effets négatifs de la mise en comparaison et de la mise en concurrence des individus par l'évaluation hiérarchisante de leur travail. À une société dominée par l'échange marchand et peuplée de producteurs et de consommateurs, il faudrait donc substituer une société de producteurs créateurs, qui travailleraient sans avoir à soumettre le résultat de leur travail à l'évaluation et à la concurrence qu'implique le système marchand de production pour la consommation.

Observons ici le lien avec la conception romantique du génie, qui a tiré une partie de sa popularité de la mise en équivalence entre création et créativité, en faisant de l'artiste comme de l'enfant porteur de talents qui ne demandent qu'à s'exprimer, les produits fondamentalement identiques de la force universellement créatrice de la nature. Égalitarisme, a-contextualité et répudiation des conventions, a fait remarquer Meyer ⁽¹³⁾, sont des caractéristiques cardinales de la conception romantique du génie. Comme dans celle-ci, le principe de féconde 'créativité' propre à la bonne nature de l'enfant, si répandu aujourd'hui dans les pédagogies musicales d'éveil, est délivré de toute pesanteur sociale et de toute influence d'un contexte donné, et des dimensions inégalitaires qu'impliquerait un accès laborieux et coûteux aux moyens de l'épanouissement du talent individuel, dès lors que les aptitudes sont innées et révélées dès l'enfance, hors de toute convention culturelle et de toute distinction de classe. L'invention d'une société idéalement accueillante à la création artistique obéit alors à la formule utopique par excellence de la précocité naturellement prodigieuse, qui fait de tout artiste le fils de ses œuvres et de tout enfant un candidat idéal à cet état d'accomplissement de soi par soi, hors de l'action des hommes.

Mais le travail créateur peut-il se concevoir hors de toute évaluation par autrui ? Même non monétarisée, la recherche d'une reconnaissance par autrui est inévitable, comme le souligne fort justement Elster :

⁽¹²⁾ Elster, *Marx*.

⁽¹³⁾ L.B. Meyer, *Style and Music* (Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989).

Marx concevait le communisme comme une synthèse des sociétés capitalistes et précapitalistes, conciliant l'individualisme des premières et le caractère communautaire des secondes. L'autoréalisation de l'individu devrait se faire à la faveur d'un travail créatif dans l'intérêt de la communauté. Pourtant, une extrême insistance sur l'autoréalisation créative entre en conflit avec la valeur communautaire. Si la production doit servir l'intérêt de la communauté, il est au moins une partie de ses membres qui, quelque temps tout au moins, doivent s'abandonner aux plaisirs passifs de la consommation, c'est-à-dire consommer les produits qui sont le fruit de l'autoeffectuation par le travail. La seule forme de communauté pleinement compatible avec l'extrême insistance sur la création est la communauté des créateurs. Un romancier pourrait savoir qu'il n'y a pas de réaction à attendre du public tout en attendant impatiemment la réaction de ses confrères romanciers. La science est un domaine dans lequel il n'y a pas de clients, mais seulement des collègues. C'est aussi un domaine dans lequel l'altruisme passe au second plan après l'émulation, la compétition et l'affirmation de soi-même. Suivant l'expression de Hegel, elle est *das geistige Tierreich*. Dans une certaine mesure, c'est inéluctable. La réalisation de soi est intimement liée à la reconnaissance par d'autres personnes compétentes ⁽¹⁴⁾.

Retenons qu'ici l'idéal d'accomplissement de soi par la création artistique n'est pensable comme un idéal accessible à tous qu'à deux conditions : 1) nier les différences et les inégalités de talent et 2) nier la dimension d'incertitude inhérente à l'acte de création tel qu'elle a été analysée plus haut. Si ces deux conditions sont solidaires, elles apparaissent aussi solidairement irréalistes. Il est pour le moins paradoxal de nier les différences de talent précisément dans les activités où les écarts de réussite sont si grands et où l'admiration pour le talent est si manifestement liée à sa rareté. Il n'est pas moins singulier d'ignorer que c'est l'épreuve de l'incertitude qui donne son épaisseur d'humanité et ses satisfactions les plus hautes au travail créateur, puisque l'innovation serait impensable dans un monde entièrement prévisible, et que l'activité créatrice serait routinière si elle ne réservait aucune surprise à l'individu, si, en d'autres termes, elle ne lui apprenait rien d'inattendu sur lui-même et sur le monde. Car il est de l'essence des activités non routinières, par définition incertaines et fluctuantes dans leur cours, et dont les arts sont une incarnation paradigmatique, de réserver des satisfactions psychologiques et sociales proportionnées au degré d'incertitude sur les chances de réussite.

Pourquoi les incertitudes sur les chances de réussite et les inégalités de talent sont-elles liées, comme le montre *a contrario* l'argumentation de Marx ? Précisément parce que le travail artistique est soumis au regard d'autrui et parce que les individus talentueux entrent en concurrence sans que l'on puisse déterminer d'emblée et sans risque d'erreur qui a les talents requis pour réussir.

Dans la première conception de l'incertitude, inspirée notamment de Hirschman, l'incertitude ne caractérise que l'écart entre l'effort accompli par un artiste et le but à atteindre dans la réalisation de chacun de ses projets. Mais si l'on considère la somme de chacun des comportements individuels ainsi orientés, une seconde dimension d'incerti-

⁽¹⁴⁾ Elster, *Marx*, p. 701.

tude, directement collective, apparaît. C'est que la valeur du travail et la reconnaissance du talent sont indissociables d'une évaluation comparative, et donc d'une mise en concurrence des œuvres et des talents. La reconnaissance du talent et l'objectivation sociale de la valeur artistique reposent sur un mécanisme de compétition et de sélection, dans lequel nul ne peut s'engager avec la certitude de triompher, parce que le talent ne se mesure pas aisément et que la formation initiale ne suffit pas à garantir des chances élevées de réussite.

Les deux dimensions, individuelle et collective, de l'incertitude sont indissociables : pour que le talent et les chances de succès d'un candidat à la carrière artistique soient mesurables *a priori*, il faudrait que l'exercice de la création et d'un métier artistique ne recèle aucune dimension radicalement imprévisible et qu'il soit évalué à l'aune d'un modèle fixe, stable et unanimement accepté. À l'évidence, une telle condition ne peut être satisfaite que dans les cas où le travail artistique se rapproche directement d'une activité ordinaire, routinière et sans surprise, ou bien dans les périodes où une esthétique classique de l'imitation des modèles et du respect d'un système contraignant de normes l'emporte sur une esthétique de la rupture et du renouvellement continu. Dans le cas contraire, l'incertitude sur les chances de réussite n'est levée qu'après coup, et souvent provisoirement, tant le succès peut être éphémère. C'est ce qui confère à la compétition une indétermination suffisante pour que le nombre d'aspirants artistes dépasse de beaucoup celui qui serait atteint si une anticipation parfaitement rationnelle des probabilités de succès était à leur portée.

Ce qui a pour conséquence une équation singulière des bénéfices collectifs et des bénéfices individuels de la prise de risque professionnelle. La population des artistes, comme celle des chercheurs scientifiques, et le nombre des innovations esthétiques et des découvertes scientifiques seraient faibles si, parmi tous les aspirants, seuls s'engageaient dans ces professions ceux qui auraient pu estimer correctement la probabilité de leur réussite ⁽¹⁵⁾. D'où la contradiction : la somme des prises de risque que chaque individu peut payer d'un prix élevé, en cas d'échec ou de vie professionnelle médiocre, est bénéfique pour la collectivité, puisque cette équation du risque professionnel assure aux mondes des arts et des sciences (ou, de la même manière, à ceux de la politique ou des affaires) un niveau de développement optimal, accordé au rythme d'évolution de la société. Plus ou moins vive selon les modes de sélection à l'entrée dans les divers mondes de l'art, selon les moyens que leurs systèmes d'organisation respectifs offrent pour s'assurer contre le risque, et selon le niveau des soutiens directs et indirects consentis par la collectivité aux artistes, cette contradiction est soutenue par les conditions mêmes dans lesquelles l'engagement professionnel dans les métiers artistiques est vécu. C'est ce que fait apparaître la structure de l'argument des bénéfices non monétaires du travail artistique. Celui-ci a une double résonance, individuelle, puisqu'il désigne le flux de gratifications psychologiques réservées à chaque artiste, et collective, puisqu'un

⁽¹⁵⁾ R. Nisbett, L. Ross, *Human Inference* (Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1980).

évident prestige social s'attache à ce type d'activités non utilitaires dont le cours variable et incertain permet de renouveler constamment le pouvoir de signification et de séduction des œuvres.